أسلوبيةُ التصوير في شعر التصوف
قراءةٌ نقدية

د.يوسف محمد جابر اسكندر*

١- ديباجة:

شكلت الصورة في النقد العربي مرحلة من مراحل التفكير النقدي المختلط بالتفكير البلاغي ، فهي بذلك مفهوم نقدي بلاغي معا في تراثنا؛ فكانت الصورة الشعرية تناسب ما يمكن أن نطلق عليه الصورة الجزئية بأنواعها كلها ؛ تتمثل نقديا في الصور الحسية السمعية والمرئية والشمية واللمسية والذوقية ، ويكون عنوانها التشخيص وأنسنة الحيوانات والطبيعيات والجمادات ، وتتمثل بلاغيا في التشبيه بأنواعه كافة وفي الاستعارة والتمثيل وكذلك في المجاز العقلي والمرسل والكناية والرمز.

٢- التصوير في التراث النقدي والبلاغي:

يمكن عد مصطلح التصوير مرادفا لمصطلح الصورة في التراث العربي البلاغي والنقدي ، فقد استعمله القدماء بهذا المعنى وربما أكثروا من استعماله بالقياس مع استعمال الصورة ، فقد ورد عند الجاحظ في قوله ((الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير))[١]، إذ عد العملية الشكلية القائمة على قدرة الشاعر في تصوير المعنى وتخييله المهمة الأساس ، فالمعاني متوافرة له ولغيره من المتكلمين .

وسار على منواله قدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري في فهم الصورة والتصوير من حيث هي مسألة شكلية تقع في قبال المعاني ، إذ إنهما لا ينفكان يتصوران الألفاظ شيئا والمعاني شيئا آخر ، لذا فان التصوير وخلق الصورة مسألة تقع في أطر الشعر الخارجية أي الألفاظ والأشكال وليس في الدلالات والمعاني. يقول قدامة : ((معاني الشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة))[٢].

ونجد في كلام بعض النقاد والبلاغيين قصرهم الصورة على نوع محدد منها يتمثل بالصورة البيانية القائمة على التشبيه[٣]،إلا أن آخرين وسعوا من مفهوم الصورة ، يقول ابن الأثير : ((المجاز أولى بالاستعمال من الحقيقة في باب الفصاحة والبلاغة لأنه لو لم يكن كذلك لكانت الحقيقة التي هي الأصل أولى منه حيث هو فرع عليها وليس الأمر كذلك لأنه قد ثبت وتحقق أن فائدة الكلام الخطابي هو إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير حتى يكاد ينظر إليه عيانا))[٤].نجد ابن الأثير ، هنا، يقابل بين المجاز والحقيقة ، ويجعل التخييل والتصوير هو طريقة المجاز في التعبير،فالاستعمال الحقيقي للألفاظ لا يشكل صورة مخيلة ذات تأثير فني بلاغي في السامع وإنما الاستعمال المجازي هو السبيل لخلق الصورة الكفيلة بالتأثير واثبات الغرض المقصود.

ويذهب عبد القاهر الجرجاني في (دلائل الإعجاز) إلى مقابلة الصورة بالمادة، وهو تصور فلسفي يؤكد فيه أهمية الصورة أو التصوير للشعر، كما هي أهمية الصياغة للحلي المصنوعة من الذهب، يقول((معلوم ان سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وان سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار ....))[٥]، فإذا كانت مزية السوار تكمن في صياغته، فان مزية الشعر تكمن في تصويره ونظمه.

سنحاول في هذه الدراسة معرفة أنماط التصوير في شعر التصوف عبر ثلاثة دواوين ، للحلاج (ت ٣٠٩هـ)[٦]، والسهروردي القتيل (ت ٥٨٦هـ)[٧]، وابن الفارض (ت ٦٣٢ هـ)[٨]، كما اننا لن نكتفي بكشف أنماط التصوير الشعري في هذه الدواوين فحسب ، بل سنحاول تحليل أنماط الصور المختلفة في ضوء مفهوم السكت الشعري الذي قدمناه في أطروحتنا للدكتوراه، وهو مفهوم نظري ، أي يتعلق بالنظرية الأدبية ، فمحاولتنا، هنا، هي تطويع المفهوم لحقل النقد الأدبي، فتكون غاية البحث متمثلة بهدفين؛ الأول ظاهر يتمثل بكشف أنماط التصوير في شعر التصوف، والثاني باطن يتمثل بكشف قدرة مفهوم السكت على تحليل النصوص.

٢-الأنماط الرئيسة للصورة لدى شعراء التصوف :

ا- صور التلاعب اللغوي:

هي الصور القائمة على مجموعة المفارقات والملابسات في السياق اللغوي لرسم صورة متكاملة معبرة عن موقف الشاعر ورؤيته ، ويكثر هذا النوع من الصور في ديوان الحلاج على وجه الخصوص حتى يمكننا التعميم والقول انه شاعر التلاعب اللغوي بامتياز ، فلو أخذنا نماذج لصور التلاعب اللغوي من ديوانه :

أنت أم أنا هذا في الهين حاشاك حاشاك من إثبات اثنين
هوية لك في لائيتي أبدا كلّي على الكلّ تلبيس بوجهين[٩].

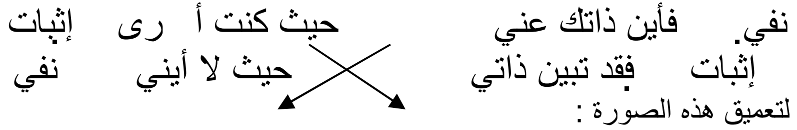
---

* قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة بغداد.

لوجدنا انه يرسم صورة لغوية قائمة على المقابلة والنفي بعد الإثبات ، وهو ما يعادل موضوعيا عقيدة الشاعر الصوفية القائمة على الاتحاد ووحدة الشهود وإلغاء الاثنينية فيما يتصل بالخالقية والمخلوقية وإثباتها واتحادهما في وحدة شهودية ، حيث هوية الله في لائية الشاعر (سلب ذاته) ، وكلية الشاعر (بعد سلب ذاته) هي إشراف على الكل الذي يلبس وجهين لعملة واحدة . ثم يتساءل :

((فأين ذاتك عني حيث كنت أرى فقد تبين ذاتي حيث لا أيني))[١٠]

وهو غاية القول بالوحدة الوجودية، رسمه الشاعر من خلال المقابلة اللغوية التي شكلت صورة للتلاعب اللغوي قائمة على مقابلة النفي بالإثبات:



نفي. فأين ذاتك عني حيث كنت أ ر ى إثبات
إثبات فقد تبين ذاتي حيث لا أيني نفي

ثم يستطرد لتعميق هذه الصورة :

((فأين وجهك مقصودا بناظرتي في باطن القلب أم في ناظر العين))[١١]

تقع المقابلة هنا بين القلب وباطنيته من جهة ، والعين وناظريتها الظاهرية من جهة أخرى ، أي وضع لاثنينية زائفة يمكن رفعها بوحدة الحقيقة التي تتضمن (وجه الله)، والقصد والقربة إليه لا يكونان إلا بالناظرة التي هي دليل المؤمن القلبي ، ويقوم البيت الأخير بكشف جوانب هذه الصورة كلها :

((بيني وبينك إنيّ ينازعني فارفع بانيك إنيّي من البين))[١٢]

فتكتمل الصورة من حيث المقابلة بين (انيّة) الله و(انيّة) الشاعر وكون الخالقية مرتبة أسمى من المخلوقية من جهة الذات ، وتكتمل ، وجوديا، الوحدة برفع الانية المادية المحيطة بعالم الشاعر وهي ممكنة الرفع ، لا شكّ، بلطف من الله تعالى .

ويمكن إجمال خصائص صورة التلاعب اللغوي بما يأتي:

١- المقابلة الضدية بين عناصر لغوية .
٢- الإكثار من الاستفهام الإنكاري .
٣- المقابلة بين النفي والإثبات .

وهي تدل في كليتها ، على معنى صوفي عميق الدلالة يتضمن لحظات الوعي في الكشف الصوفي ، إذ ثمة اثنينية تتمثل بالفصل بين العبد ومعبوده وهي ما توفره المقابلات بين الأضداد ، ثم مرحلة التوسل والتصعيد في موقف العبد ليمّحي في ذات محبوبه عبر حال الفناء المعبر عن الاتحاد وهو ما يمكن أن نتلمسه بالأسئلة الإنكارية والمقابلة بين النفي والإثبات ؛ نفي العبودية واثبات المعبودية ، أي بعبارة أخرى : نفي ذات العبد واثبات ذات المعبود .

إن الحلاج يتفنن في صور التلاعب اللغوي إلى درجة يتحول فيها شعره إلى صور تلاعبية تعادل موضوعيا، في غموضها ورمزيتها ، الأحوال الغامضة والمقامات غير المعهودة لدى المتصوفة ، فإذا كان الزهاد هم خاصة الناس فهؤلاء هم خاصة الخواصّ ، وهكذا يتسنى لهم نثريا الشطح الصوفي بكل ما يحمله الشطح من غرابة ، وشعريا ذلك التلاعب اللغوي المتمثل في صورة شعرية ، يقول :

((أحرف أربع بها هام قلبي وتلاشت بها همومي وفكري
ألف تألف الخلائق بالصفـــح ولام على الملامة تجري
ثم لام زيادة في المعاني ثم هاء بها أهيم وادري))[١٣]

نلاحظ أن الصورة ، هنا ، تستغرق القطعة كلها ، وما ان تقتطع منها شيئا حتى تتمزق دلالة الصورة وتفشل في تأدية المعنى ، فهي صورة نموذجية من صور التلاعب اللغوي وهي نموذج للوحدة العضوية ، فالشعر الصوفي يمتاز عن سواه من خلال تشكيل الصورة ، بانه شعر عضوي ، فيه وحدة بنيوية قائمة بين جميع أبياته ، على العكس من أنواع أخر مثل شعر المديح والتكسب ؛ إذ كثيرا ما ينبو مقطع أو بيت عن سائر النص .

فالأحرف الأربعة هي أحرف كلمة الله : ألف ولام مكررة وهاء ، وتتوزع الصور على وفق هذه الأحرف الأربعة لتشكيل صورة كاملة تستغرق المقطوعة كلها .

ولو أخذنا أنموذجا آخر لصورة التلاعب اللغوي، التي إذا ما جردت منه لم تبق، ثمة، مزية لها أو تأثير في نفس القارئ أو السامع:

((أجريت فيك دموعي والدمع منك إليك
وأنت غاية سؤلي والعين وسنى عليك
فان فنى فيك بعضي حفظت منك لديك))[١٤]

نجد ان فاعلية الصورة ، هنا ، تكمن في التلاعب الموقعي لحروف الجر ووضعها بصورة متقابلة مما يخلق نوعا من الإيهام والغموض الذي يسهم في تخييل الصورة ، وهو تلاعب يكاد يطغى على شعر التصوف ولاسيما في مقطّعات الحلاج فالمقابلة بين ثلاثة حروف جر ومجرورات متطابقة هي كاف الخطاب في البيت:

أجريت فيك دموعي والدمع منك إليك

هي السبب في رسم الصورة ، فليس هنالك تشبيه ولا استعارة وإنما تلاعب في السياقات التي يرد فيها الجر بحيث لا يرد في الكلام الاعتيادي مما يجعله مخصوصا بالتصوير الشعري لإيهام القارئ وإثارة دواخله بهذا الغموض المتعمد ، وفي البيت الثالث :

فإن فنى فيك بعضي حفظت منك لديك

تكمن قيمة التصوير في المقابلة بين عنصرين رئيسين : الشاعر ممثلا بضمائر المتكلم (تاء الفاعل وياء المتكلم) من جهة ، والله تعالى ممثلا بكاف الخطاب من جهة ثانية ، وتصبح الأفعال (إجراء الدمع ، وفناء البعض ، والحفظ) متجهة من ضمائر المتكلم إلى كاف الخطاب وهي الوجهة الصوفية التي تبدأ بأقل الأحوال (الدموع الدالة على التوبة والخشية) وتنتهي بأعظم الأحوال (الفناء) .

ويمكناخذ نموذج آخر لصورة التلاعب اللغوي القائمة على التلاعب في السياقات التي ترد فيها حروف الجر على وجه الخصوص:

((العشق في أزل الآزال من قدم فيه به منه يبدو فيه إبداء
العشق لا حدث إذ كان هو صفة من الصفات لمن قتلاه أحياء
صفاته منه فيه غير محدثة ومحدث الشيء ما مبداه أشياء))[١٥]

يقوم الشاعر ، هنا ، بالتركيز على حروف الجر التي جرت هاء الغيبة الدال على الله تعالى ، وإيراده بصورمتتالية مما لا يمكن أن يأتي في نسيج لغوي اعتيادي، لخلق صورة إيهامية قائمة على التلاعب اللغوي، ويعزز لدى القارئ شهية متابعة الغموض الذي يكتنف القطعة بسبب هذا التلاعب ، وهو غموض يعادل شدة التجربة الروحية للشاعر وقوتها .

تحليل نقدي لصور الالتباس اللغوي:

ظهر لنا ، في هذا النمط من التصوير أن هنالك تعارضا بنيويا بين تأليفين أو جانبين لغويين ؛ احدهما الجانب المعياري الذي يستبعد الالتباسات اللغوية ، وهو الخلفية العامة للتصوير الشعري ، والآخر الإلباس اللغوي الذي يقوّض المعايير اللغوية أو السياقات اللغوية المعهودة ، وهو أمامية هذا التصوير . ويشكل الجدل بين الجانبين المعياري والالباسي جوهر العملية الشعرية في هذا النمط من الصور ، فجمالية الصورة وفهمها لا يكونان إلا بوساطة هذا الجدل الشعري الذي أطلقنا عليه مصطلح السكت الشعري ، وهو ، بأبسط تعريفاته ، إحلال مكونات معيارية معهودة في سياقات تحريفية غير معهودة.[١٦] فالورود الكثيف لحروف الجر في سياق لا يحتمل كثافة هذا الورود يجعل السياق غامضا جدا ، وملتبسا على الفهم ، ولو لا الخلفية المعيارية لما كان الفهم ممكنا . وتتميز صور الالتباس اللغوي بقدرتها على خلق عدد من الأوجه الخطابية التي تقتضي ، هي الأخرى ، عددا من الرتب الهيرمنيوطيقية المناسبة . ولا شكّ في أن ما يميز التصوير الشعري من الاستعمال الاعتيادي للغة هو انفتاح الخطاب الشعري على عدد واسع من الأوجه الخطابية (تعدد الدلالات) الذي يقتضي أنواعا مختلفة من الرتب الهيرمنيوطيقية (الفهوم المتعددة للقراء)[١٧] .

١-الصورة المتنامية:

هي صورة ذات طابع عضوي تشكل مجمل القصيدة أو القطعة ، وتتكون من مجموعة من الصور البيانية الجزئية التي تكون هي الأخرى عناصر تفصيلية لبناء الصورة الكلية التي تنمو باطراد مع التقدم في قراءة القصيدة ، وهو شعر يمكن العثور عليه في غير الشعر الصوفي إلا أن شعر التصوف صار ميدانا خاصا لهذا النوع من الصور ، يقول الحلاج :

((إذا دهمتك خيول البعاد ونادى الاياس بقطع الرجا
فخذ في شمالك ترس الخضو ع وشدّ اليمين بسيف البكا
ونفسك نفسك كن خائفا على حذر من كمين الجفا
فان جاءك الهجر في ظلمة فسر في مشاعل نور الصفا .
وقل للحبيب ترى ذلتي . فجد لي بعفوك قبل اللقا
فو الحب لا تنثني راجعا عن الحب إلا بعوض المنى))[١٨]

يتألف البيت الأول من صورتين بيانيتين (خيول البعاد) و(نادى الاياس بقطع الرجا) وهما تكونان اللبنة الأولى في تشكيل صورة كلية متنامية تعم المقطوعة كلها ، وهذه الصورة الكلية ليست ركاما من الصور البيانية الجزئية وإنما تتنامى عبر هذه الصور الجزئية تناميا مطردا ، فيأتي في هذا السياق البيت الثاني ليقدم لبنة ثانية قوامها صورتان بيانيتان أيضا ، هما : (ترس الخضوع) و(سيف البكا) ، وكذلك يقدم البيت الثالث بصوره التحذيرية : ((كن خائفا ...... من كمين الجفا) ليقدم اللبنة الثالثة من لبنات الصورة المتنامية ، وهكذا البيت الرابع الذي يعتمد على صورة بيانية قوامها التمثيل وصولا إلى آخر المقطوعة ، وهذه الصور البيانية الجزئية لا تكون دالة بأنفسها خارج المقطوعة بل تطرد وتتنامى لتكوين دلالة كلية للمقطوعة ، فهي تتشكل من البعد الرمزي للصراع مع النفس بما تحمله من قيم تبعد مسيرة الإنسان من التكامل والوصول إلى الله ، أي تلك الرحلة الصوفية الأثيرة ؛ فثمة معركة وصراع ضد القيم السلبية (البعاد ، قطع الرجا ، الاياس) للوصول إلى

الهدف (عوض المنى) ، ويأخذ الصراع شكل معركة رسم الشاعر بصوره البيانية الموزعة على الأبيات ، وبمنهج متنام شيئا فشيئا منذ البيت الأول حتى الأخير ملامحها الكلية ، معركة فيها خيول وترس وسيف وحذر من الكمائن وطلب عفو قبل اللقاء وعدم انثناء عن الغاية أو العوض .
ومن بين صور هذا النوع مقطوعة للحلاج :

((مازلت أجري في بحار الهوى   يرفعني الموج وانحطّ
فتارة يرفعني موجها   وتارة اهوي وانغطّ
حتى إذا صيرني في الهوى   إلى مكان ما له شطّ
ناديت يا من لم أبح باسمه   ولم أخنه في الهوى قط
تقيك نفسي السوء من حاكم   ما كان هذا بيننا الشرط))[١٩]

تتنامى مكونات الصورة هنا شيئا فشيئا ، إذ إن الشاعر بدء برسم مكونات الصورة المجازية من مكونات جزئية تتمثل بإبحار الشاعر بين الأمواج المتلاطمة لبحار كبيرة ، ويصور ما يجابه الرحلة من مصاعب هذا الإبحار في بحار الهوى وصولا إلى الحبيب الذي تمثله الذات الإلهية على أن بحار الهوى تلك تمثل المقامات والأحوال التي يتعرض لها الشاعر من حين إلى آخر ، ونجد أن الصور الجزئية تلك تتنامى لتشكيل الصورة الكلية لرحلة الشاعر.

تحليل نقدي للصور المتنامية:

إذا ما أردنا تحليل الصور المتنامية في شعر التصوف من وجهة نظر مفهوم السكت الشعري- وهو مفهوم طرحناه في كتابنا هيرمنيوطيقا الشعر العربي ويعني ادخال مكونات احرافية في سياقات معيارية، والكلمة مقتبسة من مفهوم السكت في علوم القرآن- ، فسنجد أننا بإزاء نمطين من السكت في هذه الصورة ؛ سكت قصير المدى يستغرق الصورة البيانية الجزئية الواحدة التي تسهم في تكوين الصورة المتنامية الكلية ، على أن هذه الأخيرة ، هي الأخرى ، تمثل السكت طويل المدى الذي يستغرق الصورة المتنامية كلها[٢٠] . وبتواجد هذين النمطين من السكت الشعري يمكن أن نطور مفهوما جديدا خاصا بالصورة المتنامية في شعر التصوف، سنسميه السكت المتراكب، اي تتراكب فيه الصورة البيانية الجزئية مع الصورة الكلية للمقطوعة لتكوين الصورة المتنامية . إذ يعمد الشاعر في الصورة المتنامية إلى خلق منحنيين للجدل الشعري بين المكونات المعيارية اللغوية والمكونات الاحرافية التي تخرق الاستعمال المنطقي والعرفي للغة ، منحنى يتعلق بالصور البيانية الجزئية التي يمكن فهمها وحدها . ومنحنى آخر يرتبط بالصورة المتنامية كلها، التي تفهم بوساطة فهم الصور البيانية الجزئية المكونة لها. فالسكت المتراكب في هذا النوع من الصور هو أشبه شيء بمفهوم الدائرة التأويلية interpretive circle الذي أبدعته أدبيات فلسفة التأويل أو الهيرمنيوطيقا، بدءا بشلايرماخر وديلتاي[٢١] .
ففي مفهوم الدائرة التأويلية ، يفهم الجزء ، بصورة دقيقة ، من خلال فهم الكل . ولا يفهم الكل، مؤكدا، إلا بفهم الأجزاء، فيكون دوران تأويلي للفهم بين الكل والأجزاء. ومثال ذلك ما يحصل في قراءة نص ما من لغة أجنبية ، فمعنى النص الكلي نفهمه من خلال فهم معاني الكلمات التي يتألف منها ، كما ان الفهم الدقيق لمعنى هذه الكلمة أو تلك لا يكون إلا بمعرفة الدلالة الكلية والسياق الشامل للنص[٢٢] .
وهذه الحال هي هي في الصورة المتنامية ، لا تفهم الصورة المتنامية الكلية ، ولا تفعل فعلها الدلالي والجمالي إلا بفهم الصور البيانية الجزئية التي تنامت من خلالها ، وهذه الصور البيانية الجزئية لا تتحدد قيمتها الفعلية إلا بفهم الصورة المتنامية كلها.

٣- صورة القناع :

هي الصورة التي تتشكل من عناصر رمزية يتقنع بها الشاعر للتعبير عن معنى أو تجربة يكابدها ، ويكثر هذا النوع من الصور في شعر السهروردي القتيل ، وابن الفارض ، ويكاد شعر الحلاج يخلو من هذا النوع من الصور القناعية ، يقول السهروردي :

((أبدا تحنّ إليكم الأرواح   ووصالكم ريحانها والراح
وقلوب أهل ودادكم تشتاقكم   والى جلال لقائكم ترتاح
واحسرتا للعاشقين تحملوا   سر المحبة والهوى فضّاح
بالسر إن باحوا تباح دماؤهم   وكذا دماء العاشقين تباح
وإذا هم كتموا تحدث عنهم   عند الوشاة المدمع السحاح))[٢٣]

يرسم الشاعر في هذه المقطع صورة العاشق المتعلق بمعشوقته عبر النسيب الذي يأخذ، هنا ، شكل قناع رمزي للتعبير عن حاجة الشاعر إلى الله وتولهه به توله العاشق بمعشوقه، فتكون الأوصاف في ظاهرها نسيبية الطابع على أنها في باطنها تتعلق بالأحوال الصوفية، وفي المقطوعة الآتية نموذج آخر من نماذج الصورة القناعية يقول :

((لأنوار نور النور في القلب أنوار   وللسر في سر المحبين أسرار

ولمـا حضرنا للسرور بـمجلس   وحف بنا من عالم الغيب أسرار
ودارت علـينا للـمعارف قهوة   يطوف بها في حضرة القدس خمار
تخامر أربـاب العقول بـلطفهـا   وتبدو لـنا عند المسـرة أسـرار
رفعنا حجاب الأنس بالأنس عنوة   وجاءت إلينـا بالـبشائر أخبـار
فلما شربـناها بأفـواه كشفنا   أضاءت لنا منـها شموس وأقمار
وغبنا بـها عنا ونـلنا مرادنا   ولـم يبـق مـنا بـعد ذلك آثـار
وخاطبنا في سكرنا عنـد محونا   نديم قديم فائض الجـود جبار
وكاشـفنا حتى رأيـناه جـهرة   بـأبصار فهم لا يـواريه أسـتار
وخالفنا فـي سكرنا عند صحونا   قديم عليـم دائم العفو جبـار
سجدنا سجودا حين قال: تمتعوا   بـرؤيتنا، إنـي أنا لـكم جـار))[٢٤]

تتشكل الصورة القناعية ، كما عرفناها ، من عناصر رمزية ، فهنا يشكل مجلس الشراب بندماه وغيبوبة الشاربين التي تتكشف فيها أسرارهم بفعل الخمرة في عقولهم يعادل ، رمزيا ، عالم الغيب الغني بالأسرار الخافية على الناس ، غير أنها تتكشف لهؤلاء العارفين فقط . كما ان دوران الخمرة عليهم وتطواف الساقي ، كلها عناصر رمزية تؤلف بمجموعها الصورة القناعية المعبرة عن حال الشاعر في تجربته الصوفية .

ويمكن أن نعد مقطوعة أخرى للسهروردي نموذجا آخر لصورة القناع ، يقول :

((خلعت هياكلها بجرعاء الحمى   وصبت لمغناها القديم تشوّقا
محجوبة سفرت وأسفر صحبها   وتجـردت عما أجدّ واخـلقا
وتلفتت نحو الديار فشـاقها   ربـع عفت أطلالـه فتمزّقا
وغدت تردد في الفلاة حنينها   فـتروم مرتبـعا زلوق المرتقى
وقفت تسـائله فردّ جوابـها   رجع الصدى أن لا سبيل على اللقا
فبكت بعين الحال معهد عهدها   أسـفا على شـمل مضى وتفرقا
فكـأنها كانت إضاءة بـارق   ثم انـطوى فكأنـه ما ابرقا))[٢٥]

تتكون الصورة القناعية ،هنا، من عناصر الحنين إلى الديار ، وهذه الوقفة الطللية المتضمنة في الحنين لا تدل على ديار واقعية بقدر ما تدل على وجهة رمزية تتعلق بالذات الإلهية وخواطر العارف المتصوف في أحواله المتحولة بحسب مقامات قربه منها.

ونجد ، أيضا ، عددا من قصائد ابن الفارض يعتمد الصورة القناعية ؛ لما تقدمه للقصيدة أو المقطوعة من وحدة عضوية ، ومنها قصيدته التي مطلعها :

((أدر ذكر من أهوى ولو بملام   فان أحاديث الحبيب مدامي))[٢٦]

وهي تعتمد على الصورة القناعية في التعبير شعريا عن تجربته الصوفية ، ونشدانه الوصول إلى الله ، والفناء فيه ، إذ يتقنع الشاعر برموز الحب والعذّال وما يرافق ذلك من طيف ملام ، وافتضاح ، وتهتك بعد نسك ، وصولا إلى ذروة الحب ، يقول :

((أصـلّي فأشـدو حـين أتلـو بـذكرها   واطـرب فـي المحـراب وهـي امـامي
وبالحج إن أحرمت لبَّيت باسمهـا   وعنها أرى الإمساكَ فطرَ صـيامي))[٢٧]

وهنا تمام المطابقة بين الرمز ومرموزه ، بين الحبيبة – القناع ، والمحبوب الحقيقي : الله تعالى ، ولعل هذا النوع من الصور هو الأكثر شيوعا في شعر ابن الفارض.

تحليل نقدي لصورة القناع:

في الصورة القناعية يتجلى السكت الشعري في الجدل بين مكونات كل من الجانب المعياري(المتشكل من تناصات مختلفة مع حالات متنوعة ، فضلا عن الخلفيات الثقافية المستقرة في وعي القراء العرب) والجانب المحرف(الذي يخرق قواعد الجانب المعياري وأدبياته المتنوعة). فالعاشق الذي يتغزل بهند أو مي أو ليلى ، بما يتضمنه من حالات وجد وهيام وشوق يشكل الجانب المعياري على أن هذا الغزل غير المعهود وحالة الحب غير المتوقعة هي الخرق المناسب الذي يشكل الجانب التحريفي ، ومن خلال المجابهة بين الجانبين أو التجادل بينهما يبرز السكت الشعري الذي هو عبارة عن تعدد الأوجه الخطابية التي تتيح إمكانية تعدد القراءات وانفتاح التأويل.

٤- صور الازدواج:

يشيع في أشعار المتصوفة ولاسيما ديواني الحلاج وابن الفارض نوع آخر من الصور الفنية، قائم على مفهوم الازدواج coupling الذي قدمه صمؤيل ليفن، الذي يمكن تحديده بورود عناصر متكافئة في مواقع متكافئة[٢٨]،

وقد تكون هذه العناصر متكافئة صوتيا أو دلاليا، كما ان المواقع قد تكون متكافئة نحويا أو ترتيبيا، يقول الحلاج:

((فان تشكّ فدبر قول صاحبكم   حتى يقول بنفي الشكّ هذا هو
فالميم يفتح أعلاه وأسفله   والعين يفتح أقصاه وأدناه))[٢٩]

نجد أن العناصر في البيت الثاني، قد وردت متكافئة في مواقع متكافئة، الأمر الذي خلق حركية الصورة، وأعطاها قيمتها الجمالية، ذلك أن مثل هذا التركيب يعارض التقرير النثري، تماما،ويشكل خصيصة مميزة للتعبير الشعري، فلو وزعنا العناصر المتكافئة على مواقعها المتكافئة، لنتج الجدول التوضيحي الآتي:

عناصر الموقع -١-	**عناصر الموقع -٢-**	**نوع التكافؤ**
فالميم	والعين	دلالي
يفتح	يفتح	دلالي -صوتي
أعلاه	أقصاه	دلالي-صوتي
وأسفله	وأدناه	دلالي

وعلى النسق نفسه من التركيب القائم على صور الازدواج قول الحلاج:

((أرسلت تسأل عني كيف كنت وما   بقيت بعدك من هم ومن حزن
لا كنت، إن كنت ادري كيف كنت، ولا   لا كنت إن كنت ادري كيف لم أكن))[٣٠]

إذ ترد في البيت الثاني العناصر متكافئة في مواقع متكافئة، أيضا، وعلى النحو الآتي:

عناصر الموقع-١-	**عناصر الموقع -٢-**	**نوع التكافؤ**
لا	لا لا	صوتي – دلالي
كنت	كنت	صوتي – دلالي
إن كنت	إن كنت	صوتي – دلالي
ادري	ادري	صوتي – دلالي
كيف كنت	كيف لم أكن	صوتي - دلالي

وينبغي التنبيه، هنا، على ان التكافؤ لا يكون، ضرورة، تطابقا دلاليا أو صوتيا أو صياغيا وإنما قد يكون تكافؤا بين عناصر متعارضة دلاليا(نفي/إثبات) مثل (كنت ادري/ كنت لا ادري) أو (ابيض/ اسود) وغير ذلك من التكافؤات.

وبهذا النمط من التصوير يمكن الكشف عن حركية قصائد ابن الفارض التي كثيرا ما تتوسل هذا النمط البنائي:

((أهفو إلى كل قلب بالغرام له   شغل وكل لسان بالهوى لهج
وكل سمع عن اللاهي له صمم   وكل جفن إلى الإغفاء لم يعج
لا كان وجد به الآماق جامدة   ولا غرام به الأشواق لم تهج))[٣١]

فالصورة، هنا، ليست مجازات ولا استعارات ولا هي صورة متنامية أو قناعية وإنما صورة قائمة على إحلال عناصر متكافئة في مواقع متكافئة على وفق قانون الازدواج وهو ما يمكن تبينه من الجدول التوضيحي الآتي:

عناصر الموقع-١-	**عناصر الموقع -٢-**	**نوع التكافؤ**
كل قلب	كل لسان	دلالي
بالغرام له شغل	بالهوى لهج	دلالي
كل سمع	كل جفن	دلالي
عن اللاهي	إلى الإغفاء	دلالي
له صمم	لم يعج	دلالي
لا كان وجد	ولا غرام	دلالي
به الآماق	به الأشواق	دلالي – صوتي
جامدة	لم تهج	دلالي

ان شيوع هذا النمط من الصور المنظمة تنظيما هندسيا دقيقا يعادل، رمزيا تتابع نظم الأحوال والسلوك والمقامات الصوفية، فالطرق السوية ومعارج النفس في الوصول إلى الله تعالى – لديهم – منظمة، كذلك، تنظيما سلوكيا دقيقا.

تحليل نقدي لصور الازدواج:

لا يختلف المبدأ البنائي لصور الازدواج عن المبدأ نفسه المكون لصور القناع أو صور الالتباس اللغوي أو الصور المتنامية، فهذه المبادئ البنائية، في حقيقتها، تجليات نوعية متعددة لمبدأ بنيوي عميق واحد يتمثل بالسكت الشعري أي إحلال عناصر معيارية في سياقات احرافية أو تحريفية، ففي هذا النمط من التصوير نجد الازدواج يعمل على وفق مبدأ السكت، إذ هنالك عناصر معيارية من الناحية اللغوية وكذلك مواقع نحوية معيارية يمكن ان توجد في الكلام الاعتيادي أو في النثر العلمي، غير ان الفرق الجوهري الذي تقدمه صور الازدواج في الشعر، أنها تضع هذه العناصر المعيارية متكافئة في مواقع متكافئة أيضا، فينتج جانبان، أيضا، كما هي الحال في الأنماط الأخرى من الصور الشعرية، جانب معياري، وآخر احرافي، ويقوم جدل بين الجانبين مولدا المساحة الممكنة للتأويل وفهم المعاني الممكنة لهذه الصور، ولو لا هذا الجدل بين الجانبين، لما كانت ثمة مزية جوهرية للصورة الشعرية عن الاستعمال الاعتيادي للغة، فاللغة الشعرية تفتح إمكانات التأويل لدى القارئ، على ان اللغة الاعتيادية تختزل هذه الإمكانات في أحادية تفسيرية تتعلق بقصد المتكلم أو الكاتب.

الهوامش:

[illegible]

[illegible]

Configuration in sophism poetry

Dr. Yousif M. J. Eskandar
Department of Arabic language - College of Arts - Baghdad university

Abstract

This research analyses the nature of sophism poetry in Arabic civilization, especially in poetical works of the poets: Al-Hallaj, Al-Sahrawardy, and Ibn Al-Faredh, from particular perspective, which is, figuration of poetical image.

The result of this research denotes the concept of “ the pausing” , in Arabic: “Alsact” , which is controlling the process of both sides of the literary world: the side of text production introduced by poet, and the side of reception of text by the reader